

Д. М. Арльт

Официальная литература Германии 20—30-х годов: к постановке проблемы

В 1933 году в журнале «Новый ежедневник» («Das neue Tagebuch») в Париже вышло эссе Томаса Манна «Брат Гитлер» («Bruder Hitler»), в котором автор, известнейший в будущем антифашист, признается в сходстве с Гитлером и «обнимает своего заклятого врага как брата»¹, так как видит в нем такую же сложность, чувство вины, нетерпение и эгоизм, такую же неспособность связать себя постоянной профессией и влиться в бюргерский мир. Художник сознался в том, что он похож на своего скандального родственника. МANN находил Гитлера в своем собственном характере; корни фашизма в своих антифашистских произведениях.

Эссе Манна свидетельствует о больших трудностях, с которыми связана проблема фашистской литературы. Становится ясно, что понятие «фашистская литература» — это нечто большее, нежели название «третьесортной литературы» восторженных последователей реакционного политического движения или известнейшей идеологии тоталитарного государства. К. Гамсун, Д. Г. Лоуренс, Г. Бенн, Л.-Ф. Селин, Э. Паунд, Э. Юнгер и Т. С. Элиот — эти авторы вполне определенно выражали свое политическое мнение и так или иначе были связаны с политической оппозицией, из которой потом образовалось фашистское движение первой половины XX столетия. Может быть, на характер их эстетики и повлияли фашистские идеи, однако литературу никогда нельзя считать отражением только идеологии. Мы бы хотели представить фашизм именно как художественно-культурный феномен, рассмотреть ис-

токи, зарождение и развитие фашистской литературы и попытаться выделить специфические черты, особенности тематики данного феномена.

Интересно, что в любом немецком учебнике литературы XX века обязательно есть раздел, посвященный фашистской литературе. И это правильно. Даже если рассматривать фашистский феномен как абсолютное зло (и гуманистическая традиция имеет все причины поступать именно так), никто не может запретить исследование зла, попытку постичь его тайные причины, логику его рождения и развития. История всемирных катастроф должна прочитываться заново всякий раз, когда постоянно меняющаяся современность требует нового объяснения минувшего. «Задача литературной науки — исследовать не только “пики” литературного процесса, но и долины и низменности. Точнее: представить литературный ландшафт как нечто целое, даже если это такая безотрадная пустыня, какой являлся Третий рейх»².

Фашизм зародился в Италии на рубеже веков как художественно-культурное явление³. Его предшественниками называют дадаизм, футуризм и его главных деятелей (Т. Тцара, Ф. Т. Маринетти и др.). Эти художники находились в абсолютной конфронтации с буржуазным мироощущением, не могли принять ситуацию в Европе, которая вела к разьединению людей. Они выступали против обывательщины, косности, размеренного течения жизни, противопоставляя им нонконформизм, индивидуализм, бурную деятельность, духовное самосовершенствование. В 1909 году в «Манифесте футуризма» Маринетти писал: «Мы намерены воспеть любовь к опасности, привычку к энергии и бесстрашию. Мужество, отвага и бунт будут основными чертами нашей поэзии. До сих пор литература восхваляла задумчивую неподвижность, экстаз и сон. Мы намерены воспеть агрессивное действие, лихорадочную бессонницу, бег гонщика, смертельный прыжок, удар кулаком и пощечину»⁴.

Позже из литературно-художественного это движение превратилось в политическое. В свое время Муссолини провозгласил формулу жизни «нового человека»: «фашист должен жить, рискуя»⁵. От него требовалось быть героем, не довольствоваться физическим существованием, искать нечто духовное. Герой обладает

полнотой жизни, он не тлеет, как обыватель, а «горит». Обыватель находится в плену, который ему навязывают государство, общество, мораль. Г. Бенн называл обывателей «любителями цивилизации» (*Amateure der Zivilisation*), «трубадурами западного прогресса», Фридрих Георг Юнгер — «членами лиги “обессиленных”» (*Mitglieder einer «Liga der Erschöpften»*)⁶. Герой же постоянно находится в поиске правды, тем самым получая счастье истинного бытия. Ницшеанское восприятие жизни сопровождается презрением и пренебрежением к тем, кто больше стремится к человеческому счастью, нежели к героическому сумасбродству.

Итак, говоря о фашизме, мы имеем в виду именно культурный феномен, существовавший в Италии и Германии в 20—30-х годах. Согласно мнению известного немецкого историка Армина Молера (*Armin Mohler*), фашизм следует отличать от тоталитаризма, так как «фашизму свойственен скорее индивидуализм, персонализм, а не диктатура бюрократических институтов, подчиняющих себе волю конкретной личности. В отличие от классического тоталитаризма фашизм персоналистичен»⁷.

Кроме этого, фашизм следует отличать от национал-социализма, так как последний делает ставку именно на народ, расу, нацию, общество, в то время как фашизм «тяготеет к авангардным и стремительным решениям, к индивидуальному героизму и ничем не ограниченному поиску»⁸.

Фашизм также далек от консерватизма именно потому, что «фашистский пафос состоит в революционном ниспровержении привычных норм». В «Манифесте футуризма» говорится: «Музеи — кладбища!.. Да и что можно увидеть в старой картине, кроме вымученных потуг художника... Неужели вы хотите растратить все свои лучшие силы на это вечное и пустое почитание прошлого... Мы не желаем иметь с прошлым ничего общего...» Слова эти были восприняты как руководство к действию: 10 мая 1933 года по всей Германии жгли костры, в которых горели книги Генриха Манна и Генриха Гейне, Курта Тухольского, Э. М. Ремарка, Карла Маркса.

По мнению Молера, для фашизма не характерен расизм в любых его проявлениях. «Этническому или расовому фактору отво-

дится либо сугубо второстепенная, либо не отводится вообще никакой роли»⁹.

Добавим к этому, что фашизм прямо противоположен буржуазной или капиталистической идеологии именно своим стремлением к духовным, а не материальным ценностям, что отличает его от капитализма и коммунизма. В «Немецкой речи, обращение к разуму» («*Deutsche Ansprache, ein Appell an die Vernunft*») Т. Манн говорил о «новой духовной позиции человечества, которая не должна хотеть иметь что-либо общее с буржуазными принципами свободы, равенства, образования, оптимизма, веры в прогресс», говорил об «ударе, который подтолкнет к тому, чтобы поставить во главе животворные силы бессознательного, динамического, темного, творческого»¹⁰.

Сущность фашизма также четко проявляется в словах известного немецкого поэта Готтфрида Бенна, которые он произнес на официальном банкете в Союзе национальных писателей, приветствуя теоретика футуризма Филиппо Томаззо Маринетти, который весной 1934 года посетил гитлеровскую Германию: «В эру изнеженных, ослабленных инстинктов вы основали и создали искусство, которое воспевае огонь сражений и агрессию героя... Вы провозгласили высшими ценностями “любовь к опасности”, “постоянство энергии и дисциплины”, “смелость”, “отвагу”, “восстание”, “атаку”, “бег”, “смертельный прыжок”, и все это вы называете “прекрасными идеями, за которые следует умирать”»¹¹.

Далее Бенн определяет войну «как созидательный исток всего». В «Манифесте футуризма» сказано: «Мы будем восхвалять войну — единственную гигиену мира...»¹² Но война здесь имеется в виду не в общепринятом значении, а в смысле битвы, сражения с достойным (обязательно достойным уважения!) противником. Важен именно процесс битвы, потому что в нем проявляются бесстрашие, энергия, стремление к опасности, мужество. Эрнст Юнгер в произведении «Бой как внутреннее переживание» («*Der Kampf als inneres Erlebnis*») утверждал: «Человек обладает волей убивать... и когда два человека сталкиваются друг с другом в угаре войны, то встречаются два человека, из которых только один может выжить... В этой борьбе слабый должен остаться лежать на земле, а победитель, крепче зажав оружие в руках, пронесется

мимо побежденного — глубже в жизнь, глубже в войну»¹³. Война для этих авторов не только «выражение природных и стихийных сил, но и колыбель истинного общества... мужчин...»¹⁴, это «не социальный, но космический или биологический феномен»¹⁵.

Именно с войной связана также агрессия, свойственная настоящему фашисту, и культ смерти. Но смерть своя собственная, и только потом убийство врага. Причем Милер подчеркивает, что здесь речь идет ни в коем случае не о массовых уничтожениях, ибо они предполагают деление всех людей на хороших и плохих. «Для того, чтобы реально осуществлять подобные деяния (массовые уничтожения. — Д. А.), надо обладать сознанием того, что исполнитель наделен особой миссией, которая дает ему субъективное право судить, мстить и проводить чистки. Фашист абсолютно лишен сознания такой миссии, он мыслит в категориях сражения, а не мести, уничтожения или очищения»¹⁶. А со смертью связана и необходимость жертвы, ибо без жертвы невозможно перестроить мир. Герман Понгс в «Образе поэзии» («Das Bild der Dichtung») писал: «Кровавая жертва, требуемая от каждого, делает народ представителем божественной силы, которая имеет право требовать последней жертвы»¹⁷.

Естественно, такие идеи привлекли к себе множество сторонников, в частности в Германии, потому что именно там сложилась для них благодатная почва. Мы можем выделить четыре фактора, благодаря которым эстетика фашизма «прижилась» в этой стране.

Во-первых, поражение в Первой мировой войне, которое было воспринято как унижение национального духа, принижение самого человека. А фашизм говорил о том, что человек может быть именно героем — ищущим, горящим, деятельным. «Немецкое буржуазное общество находилось в таком положении, что хозяйственный кризис, безработица и нужда грозили принять формы катастрофы, и все благоразумные люди видели в этом предпосылки конца света»¹⁸.

Во-вторых, после войны начался глубокий экономический и духовный кризис не только в стране, но и во всем мире. Карта Европы перечерчивалась заново. Люди метались в поиске новых идеалов и ценностей. Революционные идеи носились в воздухе. «Кризис общественной системы, из которого возник фашизм, был, собствен-

но, серией кризисов — социальных, политических, экономических, военных. В мире устоявшихся понятий возникло ощущение, что всему приходит конец, что надвигается нечто неизвестное... Нужно было спасение. Одни видели его в демократии и социализме. Другие — в фашизме»¹⁹.

В-третьих, к философским источникам фашизма следует отнести философию Вагнера и Ницше. Вагнер исходил из тезиса о существовании неизменяемой сущности народа, которая никогда не меняется, даже если добавить к ней чужие примеси. Эта сущность означала для него настоящий источник жизни, и силы неоднородности были для нее настоящими врагами. Герой Вагнера — мужественный германец, идеал чистоты расы. Этот образ часто заимствуется фашистской литературой в качестве лирического героя и идеала.

Вагнер идеализировал архаизм, в то время как Ницше смотрел вперед, мечтая о резкой культурной перемене. Конечно же, Вагнер тоже надеялся на разрушение того, что он называет поверхностным и филистерским миром. Ницше же мечтал о культурной революции, за которой последует качественно новое развитие и которую он позже охарактеризовал как «переоценка всех ценностей».

Именно его слова «Бог умер!» обозначили кризис европейской культуры. Говоря о Сверхчеловеке, который сможет вывести из тупика и себя, и общество, Ницше утверждал, что путь к его достижению лежит через самого человека, который является «мостом» и «уничтожением» одновременно. То есть только после преодоления своей человеческой, физической сущности можно предстать в новом качестве — в образе Сверхчеловека.

Вагнеровский персонаж национального эпоса и ницшеанский Сверхчеловек стали той моделью, в соответствии с которой выстраивался образ фашистского героя. Немцы нашли тех, кто были этими «героями», идеалами итальянских фашистов. Они считали, что это раса ариев — раса Солнечных Героев, живших когда-то на территории современной Европы. Именно поэтому очень часто фашистские авторы обращаются к фольклору, сюжетам и образам мифологии, в которой живут доблестные герои, с презрением относящиеся к смерти и превыше всего ставящие честь, славу, мужество, решительность, способность совершать безрассудные

поступки. В связи с этим можно выделить четвертый фактор, оказавший влияние на становление литературы Германии 20—30-х годов, а именно увлечение фашистских авторов мифологией, в героических образах которой им виделся этот новый тип человека.

Родовой культ и культы предков находили в литературе свои соответствия. Вспоминались мифы, фольклор, легенды, ибо там было все: «война и захват, лидерство и подчинение, мужественные герои и благородные женщины, честь, преданность и героизм»²⁰.

Альберт Зёргель, известный критик того времени, писал: «Все эти свойства мужественного, героического, уверенного, верующего, близкого к народу образом чувств и мыслей поэзия находит в старых легендах. Поэзия снова становится выражением кровного, духовного и судьбоносного объединения народа»²¹.

Кроме того, еще в XIX и начале XX века возродился интерес к древнегерманской письменности — рунам. Национальные движения на севере Европы изучали руны, мифологию и древние мифы, религию и национальные праздники. Среди них наиболее известно общество Туле («Thulegesellschaft»), в котором в 1919—1920 годах участвовали Генрих Гиммлер, Адольф Гитлер (правда, только в качестве посетителя), Альфред Андерш, в будущем антифашист, один из основателей «Группы 47». Гиммлеру понравились «идеи языческого символизма», и он не преминул применить их в СС. Все вступившие в партию Гитлера до 1939 года в обязательном порядке изучали рунический символизм в рамках предварительной подготовки.

Нам кажется, что интерес к рунам возник не случайно. В них фашисты видели новый способ выразить себя и передать свои ощущения. В принципе это дает нам право поставить фашистскую литературу в один ряд с Артюром Рембо и сюрреалистами, то есть с теми, чье творчество отличается принципиально новым отношением к слову.

¹ Russel A. B. Wurzeln und Ausprägungen faschistischer Literatur // Propyläen Geschichte der Literatur. Sechster Band. Die moderne Welt: 1914 bis heute. Berlin, 1982. S. 22.

² Loewy E. Literatur unterm Hakenkreuz: das dritte Reich und seine Dichtung. Eine Dokumentation. Frankfurt a/M, 1990. S. 11.

³ См.: *Милер А.* Фашизм как стиль [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.nationalism.org/mnsp/Docs/bibliotec/mohler.htm>

⁴ *Медведева Н.* Фашизм как «стиль» [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://elem2000.virtualive.net/4fash.htm>

⁵ Там же.

⁶ См.: *Loewy E.* Op. cit. S. 78.

⁷ *Медведева Н.* Указ. соч.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ *Loewy E.* Op. cit. S. 48.

¹¹ *Милер А.* Указ. соч.

¹² *Медведева Н.* Указ. соч.

¹³ *Loewy E.* Op. cit. S. 85.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ *Милер А.* Указ. соч.

¹⁷ *Loewy E.* Op. cit. S. 171.

¹⁸ Ibid. S. 19.

¹⁹ *Проктор Д. М.* Фашизм: путь агрессии и гибели. М., 1989. С. 5.

²⁰ *Loewy E.* Op. cit. S. 61.

²¹ Ibid. S. 60.

К. А. Белоусова

Категория символического в романе Г. Майринка «Ангел Западного окна»

Густав Майринк — писатель, которого принято называть «черным романтиком». Как пишет А. Г. Дутин, «это направление в литературе начала XX века во многом наследует традицию “проклятых писателей” середины — второй половины XIX века — традицию По, Нерваля, Лотреамона, Бодлера, Гюисмана, Уайльда — и одновременно лежит у истоков “черной фантастики” XX века (Хичкок, Блох) и сюрреализма»¹.

Майринк, как и многие его современники, глубоко разочарован в идеалах, которые может предложить ему окружающая действительность. Попытки придать смысл своему существованию приводят его к изучению восточной философии и работ Карла